

T. E. ヒュームの美学

田 村 照 一 郎

I 美術表象の抽象性

II 詩的イメージの現代的特質

I 美術表象の抽象性

エリオットは1926年の‘クライテリオン’誌上にこのような文章を発表している：

I believe that the modern tendency is towards something which, for want of a better name, we may call classicism. I use the term with hesitation, for it is hardly more than analogical: we must scrupulously guard ourselves against measuring living art and mind by dead laws of order. Art reflects the transitory as well as the permanent condition of the soul; we cannot wholly measure the present by what the past has been, or by what we think the future ought to be. Yet there is a tendency — disernible even in art — toward a higher and clearer conception of Reason, and a more severe and serene control of the emotions by Reason.¹

エリオットが‘理性によって情調を厳しく、そして清澄に制御した’絵画を観たのは恐らく第一次大戦後であろう。しかし所謂後期印象派のグループがアンティアカデミズムを標榜して旗揚げしたのは’11～’12であり、セザンヌの‘浴女’の製作はさらに前のおそらく’05年頃と思われる。ヒュ

ームは当時フランスにあってこれらの絵画の新傾向に直接接して彼の時代観想を確信づけ、新しい形而上学に立つ、新しい美学の態度を志向しようとした。(彼の‘近代美術とその哲学’と題する講演は1914年に行われた)。

ドイツ観念論のような思弁哲学の上に組み立てられる観想に最も適合する美学はリップスの感情移入説(empathy)であろう。リップスは‘美的享受は客観化された自己享受である’、という。

美的に享受するということは、私とは異なったある感覚的対象のうちにおいて私自身享受すること、即ちかかる対象のうちへ私自身を移入することに外ならない。(私が対象のうちへ移入するところのものは極く一般的にいうと生命である。ところで生命とは力である。即ち内的な働きや努力や行動である。一言でいえば、生命は活動である。然るに活動は、そのうちにおいて私が何らかの力の消費を体験するものである。この活動はその本性に従えば、意志活動である。それは活動状態にある努力もしくは意欲である。)²

即ちこの意志が芸術意欲となって芸術表象を促す原動力であるのだが、しかし自己を客観化してそこに美的享受を得ようとする意欲は人間のいかなる条件の下においても可能であろうか。リップスはさらに次のように言う：

感情移入の要求は芸術意欲が生命の有機的な真実、即ち一層高い意味での自然主義に傾く場合に限ってのみ、芸術意欲の前提と見做されることができるのである。吾々のうちにある有機的に美しい生命性を返してやる代償として得られるところの幸福感——それは近代人によって美と呼ばれるところのものであるが——は、あの内的な自己活動の要求の満足である。³

この自己活動の要求、換言すれば感情移入衝動は‘人間と外界の現象との間の幸福な汎神論的親和関係’が存在する、譬えば、ギリシャ、ルネッサンス、十九世紀のような時代においてのみ可能ないわば観念論的美学と言える。

これに反しヴォリンガーの抽象衝動説は人間の自己活動の要求、即ち芸

術衝動と感性的対象が人間に課すものとが互いに齟齬する、あたかも現代のような時代感覚において、衝動の志向する表象の本質を、リップスとは異なる美学的立場において根拠づけたもので、ヒュームはこの芸術史観を自己の形而上学と結びつけて、そこから独特の芸術論を展開する。

先ずヒュームがヴォリンガー説を敷くところに従えば：

エジプト、インドやビザンチン美術にみられるように、表現が軟かさ、ふくよかさではなく、幾何学的な線や堅いカーブの立体的構図を示していることである。それは描写技術の拙劣さに由るのではなく、意図的表出であることは容易に立証される。その意図するところは彼等の特殊な精神的要求を充たすことである。一般に芸術はある特定の欲求を充たすために創られ、これが充足されたときに美と呼ばれる。ヴォリンガー自身の言葉をかれば：

対象と創作の方式とにぜんぜん依存しないで、それ自身独立に成立し、形式への意志として振舞うところのあの潜在的、内的要求が（絶対的芸術意欲）として理解されねばならない。それはあらゆる芸術創造の基本契機である。そしてあらゆる芸術作品は、その最も内面的な本質に従えば、この^{アプリアー}先天的に存在する絶対的芸術意欲の客観化であるに過ぎない、¹

と。また‘芸術作品の発生に先行するところの意識的な目的を有する衝動’²という風にも表現している。この目的的衝動はルネッサンス以降においては勿論人間の生命力の讃美、活動性に伴う喜悦感の表出であって、当然それは対象の主体的受容において感情移入によって対象へ自己投影することで充足される。これに反しエジプトやビザンチン美術に潜在する意識は人間と外界との隔絶感である。原始人の意識には外界は変幻極まりない混沌の相として恐怖であった。東洋人はこの不測の外界を仮象の世界とみて、合理主義的思考を超えたところに安静を求めた。再びヴォリンガーの言葉を参照すれば：

混沌不測にして変化極まりなき外界現象に悩まされて、これらの民族は無限な安静の要求をもつに至った。彼等が芸術のうちに索めた幸

福感の可能性は、自己を外界のものに沈潜し、物において自己を味わおうということではなくして、外界の個物をその恣意性と外見的な偶然性とから抽出して、これを抽象的形式にあてはめることによって永遠化し、それによって現象の流れのうちに静止点を見出すことであった。⁵

当然このような欲求は、その表象に際して対象から極力その感性的要素を取り払って、固定的、必然的、無機的な線や形体に凝結することになる。幾何学的な線は彼等のこの本能衝動の表象であった。

ヴォリンガーはなお続けて、民族の芸術表象が当然彼等の哲学や世界観と並行したものであること、従ってその芸術によって彼等の心理的要求が外界と調和したものであるか否かを知ることが出来るとして、ギリシャ民族と東方民族の場合を対照して論証し、さらにその表象の様式の必然性の論理に言及しているのであるが、ここではこれらの芸術史観をヒュームは如何に現代美術の解釈に適応しているかに注目したい。

ヴォリンガー理論を現代美術の動向に適応したヒュームの判断はこのようである。

1. 現代は前世紀とは異質で、エジプト美術やビザンチン美術に近似する、幾何学的表象の美術を志向しつつある。
2. 感受性が変化しつつある、このことは人間の外界に対する新しい態度を意味するもので、ルネッサンス以降の時代と異なり、過去の幾何学表象時代のそれに類似したものである。

これはヴォリンガー理論に基づいての純理論的判断であるが、現実問題となると、個人の意識は観念のコンヴェンションを容易には超克し難いものであるから、直ちには理論通りの結果を予測し難いという。この点、ヴォリンガーも同一の警告を述べている：

吾々をかくも一面的ならしめるあの判断の命令は、遠い昔からの伝統によって吾々の肉となり血となった結果、いまでは価値の転換は多かれ少なかれ理性の働きに俟たねばならなくなっている。そして吾々の感覚がかりそめにも油断して再び昔から滲みこんだ観念に逆戻りする

るようなことのないように、この理性の働きに順応するには非常な努力を要するからである。……………理論的には自然主義をもって芸術作品の低次的要素と解するところの、様式や芸術美に関する吾々の概念は、現実的には上述の判断の基準を全然捨ててしまっていないのである。⁶

しかしヒューマニズムが人間の可能性を過信したオブティミスティクな態度であったのと対照的に、新しい芸術態度がペシミスティクであることは推定できよう。ペシミズムと言っても、宗教的態度が世界観であった時代のビザンチン美術のそれとは自ら異質であるはず、とだけでヒュームは新しい芸術態度の理念は何も示していない。ビザンチン美術の表象が world-rejecting であったことは宗教的理念に拠ることであった。新しい美術の態度が同様に world-rejecting であるとすれば、そのペシミズムの理念は何であろうか。ヒュームの所説に従えばそれは、人間実存の規範を超えて飛翔する理想化した観念に対する、具体的歴史的事象としては近代の合理主義的機械文明に対する、アンティテーゼでなくてはならぬ。

ヒュームは '10 年代以降澎湃として興った様々の新傾向は多くは未だ試行の段階の混乱に過ぎないが、その中で一つ新しい複雑な幾何学的美即ちキュービズムの動向のみが現代的表象に値するものとして容認するのは、その他の所謂後期印象派の諸流やマチス等のフォーヴィズムも機械主義文明に対する反動として、生気を喪失した現代の人間性を生々しい原初性の中に蘇生させようとする新しい試みではあるのだが、ヒュームは人間性と外界の不調和を現代の実相とみて——この点では諸流派も同様であるのだが——ヴォリンガー理論に立って、表象を極力 de-humanize しようとする結果、精確性、固定性、無機性等の表象を意図することに拠るものである。また同じくキュービズム表象であっても、一部のように事象の分析的手法を主とするものおも彼は拒否するのは、実在は統一的多様の相においてこそ真理であり得るので、分析は科学の作業であって、芸術とはなり得ない、とする彼の独自の思考に由来するのである。

とにかく今日ヒューマニズムの美意識は終熄に向かいつつあり、現代美

術は抽象性の傾向を辿りつつあることは否定出来ない。この事実は従来美の修飾語としては‘beautiful’とか‘graceful’のような語が共通に用いられたが、最近はその代わって、austere, mechanical, clear cut, bare 等の語が多く用いられるようになったことから一般の嗜好性の変遷として感取することが出来る。彼は後期印象派をも――彼は殊にセザンヌ、ゴーギャン等を指しているようだが――やがて幾何学的表象へ成熟するいわば過渡段階とみている、譬えばセザンヌの‘浴女’にみられる構図の立体性や、人物描写の平坦化、あるいはセザンヌ自身の有名な、‘凡ゆる自然の形体は円錐、円筒、球体に帰せられる’、という言葉から彼が明らかにキュービズムに近い表象を意図していたものと推理している。

ヒュームは結論的に爾後の美術の動向を恐らく機械と密接に関連したものになるだろうと予測している。機械と連関するといっても単に従来の技法で機械を連想して描くということではなく、今日機械に具象されるような、無機性、剛直さ、精確さの観念で構想されたもの、という程の意味のようである。ピカソやエプシュタインのキュービズムにみられるように凡ゆる有機体をも球体と線だけの構成で無機化するようになる。人体を描く場合も従ってその表象する生命的な無常性、有限性を捨象したものになる。このことは今日人間が機械的な環境の中にあるから勢い機械的な線や形を用いるようになるということとは全く無関係のことで、今日の感受性の変化が美術表象にも異なる目的を課すようになった結果であり、その目的は従来と異なる形而上学に立つ人間の願望である、と。

その後約半世紀を経た今日振り返ってみてヒュームの予言がかなりの中していると感じられるところもある。殊に未来派やフォーヴィズムは既に衰微ないしはその傾向が窺える、また一般に現代美術の構成は従来 of 曖昧模糊とした雰囲気 of 構成が影をひそめ、一体に明確な、堅い線の構成が好まれるようになったことを感じる。シュールリアリズムや詩が正確なイメージを意図する傾向を示していることもヒュームの考えが地に着きつつある証左とも観られる。しかし反面キュービズムはヒュームの予想ほどには未だ一般化してはいない。現代が人間と外界との不調和を時代的特質として意

識する時その外界とは‘機械’ではあるまいか。現代のペシミズムの実相は *machinery rejecting* であって、この外界としての *machinery* が圧倒的支配力である場合、*world rejecting* の道はヒュームの示唆するとき、*mechanical*, *geometrical* な表象としての機械との観念連合に拠ることではなくて、むしろ外界の機械の支配力の及ばない潜在的世界——具体表象としてはシュールリアリズムの態度——に見出す外ないのではあるまいか。

Ⅱ 詩的イメージの現代的特質

ヒュームは美術と同様に文学においても古典主義は時代の傾向であるという。クラシシズムは一般にロマンティシズムと対照して連想される観念であるが、しかし両者を明確に区別する定義は未だない。エリオットなども‘ロマンティシズムもクラシシズムも作家が真剣に心を煩わす程のことではない。とき折作家や芸術家のグループが自称するこれらの名称も、自己を読者に知らせようとする、一時的で政治的な値打ちに過ぎない。作家は書いているただ中にそれがロマンティックになるだろうか、クラシックになるだろうか、などと考えるはしない、書いている際には作家はただ自分であるだけだ。しかし今日これらの語を用いないで過ごすことも出来ないのも、一つ注意を要することは、これらの語は元々内容が多義であるから、作家が自分の作品に用いている間に自然に意味がずれ易いことである。また両者の区別は純粹に文学的内容にだけ限ることも出来ない。吾々がこれらを用いる際には結局凡ゆる人間価値を各人の評価の構想に基づいて導入するものである’¹ と大体このようなことを述べている。ところがヒュームはかなり特質的にこれらを区別しようとしているには、後に触れるように、そこに彼の美学の支点がかかってくるからである。

ロマンティシズムは周知のように、ルソーが民約論に謳った人間の性善説が人間の無限の可能性を信じさせ、その自発性を制約する制度、秩序を憎悪して、ついにフランス革命にまで至らしめた、あの人間の可能性と進歩のほとんどは宗教的信念にその根元がある。さらにそれは後にダウイン

の進化論がこの信念の助長に誤用されるようになったことも与っている。

クラシシズムは分裂以後のローマ教会が一貫して抱く観念で、人間は有限であり、不変（進歩に対して）であり、原罪を負った存在である、ただ伝統と秩序による訓練を通して品位を昂めることが出来るだけである。このことは曩にヒュームの形而上学を論究した際、その‘満足の批判’論の項において、‘It is on the whole correct to say that while Ethics is concerned with certain absolute values, and has nothing to do with questions of existence, that Religion fills in this gap by its assertion of what Höffding calls the characteristic axiom of religion: “the conservation of values”. It gives us the assurance that values are in some way permanent²’と述べていることと符合する。

ヒュームはロマンティシズムは宗教の一つの変形である、という。何故なれば宗教性は人間の凡ゆる本性的な志向の一つである、だからこの本能がなんらかの外力で抑圧されることがあれば、必ずなんらか異状な形でその代償を表わす。合理主義の信仰は宗教の歪曲したレトリックであるが、その下では不可知論（agnostic）に改宗した。十九世紀人は神を信じなくなった、だから人間を神と信じ始める。天国を信じなくなった、だから地上の天国を信じ始める。これが所謂ロマンティシズムだとヒュームは言う。換言すれば“Romanticism then is spilt religion”³である、と。‘こぼれた宗教’とはヒュームがロマンティシズムを算掄した有名な言葉である。

文学においても両者の違いは、宇宙や人間に対するこの態度の相違がそのまま反映されたものである。ロマンティシズムの表象は飛翔のメタファーに結晶している、ユーゴーの如きは宇宙の深淵を超えて、永遠のガスの中にとび去っているし、‘infinite’という言葉は到るところに散見される。これに反してクラシックは常に限界の観念を忘れない、たとえ飛翔的な表象を用いても、しまいには自分はちゃんと無限の外にあって、その表象を表現のあやとして用いているに過ぎないことが感じられるようにする。ロ

マンティクは誇張した調子を用いる、喩えば、シェクスピアが‘シムベリン’の中で、

Golden lads and girls all must

Like chimney sweepers come to dust.

と詠っているところを、ロマンティストだったら、‘Golden youth’として二倍にも高く格調づけるだろう、という。

今日ロマンティシズムは既に終焉に向かいつつある。その理由の一つには、芸術も人間の生命と同様に幼年期、青年期、老衰期のような盛衰を辿る慣習 (コンヴェンション) と言うべきか、伝統と言うべきか、の性質を有するもので、ロマンティシズムはその最盛期の精華を当時の大家によってすっかり収穫され尽した後の今日には残るところはない、と。ここではヒュームの論調はひどく常識的で穏やかなのに驚く位だが、‘形而上学’論においてはその必然性を理論的に強調していたことを思い起こすべきである。しかしここでも痛感されることは、ヒュームの史的観察は余りに芸術や哲学の分野にのみ限られ、経済、社会、政治、文化一般の要因に対する考慮が欠けることである。ウィリアムズ教授もヒュームのこの欠点が実証性を弱めている点を批判している：

Neither version of man (romantic or classic) takes its origin from a view of man in society, man within a culture; both are based on speculation about his isolated, pre-social condition.⁴

ロマンティシズムの後には何が来るのであろうか。それはクラシシズムである、と。しかし既にロマンティシズムを通過した後のクラシシズムであれば、単なるオッガスタンへの復帰ではない。ヒュームの言を借れば：

I prophesy that a period of dry, hard, classical verse is coming.⁵

である。これは実に彼の形而上学、芸術観を凝縮した言葉であって、その実質を辿ってゆく過程に彼の美学は見出せる。

先ず hard で dry な詩歌が一体どのようなエモーションを与えるのだろうか、という問題が起こる。エモーションはロマンティストにとっては

詩歌の生命であって、それは ‘……grouped round the word infinite’⁶ のものであり ‘……lead them to a beyond of some kind’⁶ の性質の情緒であって、深淵、格調、飛翔等の情趣を伴う。ロマン派の詩歌に文語調で凝った特別の詩語が用いられる所以もここに由来する。このような情趣を生むものが、ヒュームによれば、イマヂネーションである。それではロマン派にとってのイマヂネーションとはどんなものであろうか。ヒュームはここでラスキンの‘近代画家論’からの章句を引証しているが、それはこの特質を識る好例と思われるから、そのまま参照すると：

“Imagination cannot but be serious; she seems too far, too darkly, too solemnly, too earnestly, even to smile. There is something in the heart of everything, if we can reach it, that we shall not be inclined to laugh at……Those who have so pierced and seen the melancholy deep of things, are filled with intense passion and gentleness of sympathy”.

“There is in every word set down by the imaginative mind an awful undercurrent of meaning, and evidence and shadow upon it of the deep places out of which it has come. It is often obscure, often half-told; for he who wrote it, in his clear seeing of the things beneath, may have been impatient of detailed interpretation; for if we choose to dwell upon it and trace it, it will lead us always securely back to that metropolis of the soul’s dominion from which we may follow out all the ways and tracks to its farthest coasts”.⁷

結局このイマヂネーションの描出するものは ‘obscure’ で ‘half-told’ ではあるが、対象の深淵の意味の確証を宿している；しかしそれは把握することは出来ない、捉えようとすれば、より深い魂の領域に分け入るだけである。知性で把握出来ないものを表現するにはそれに類似の比喩を用いる外に道はない、つまり ‘certain metaphors modified into theories of aesthetic and rhetoric’ をいろいろ組み合わせることで実体に近似の表象を組み立て、読者が詩人と同様の経験をもつ場合に限り辛じて実感に近いもの

を得ることが出来る。この ‘certain metaphors……’ ということは明らかにベルグソンの認識論の理法である。拙稿 ‘ヒュームの形而上学’ において触れたようにベルグソンは対象を外部からどれほど分析や概念化してみてもそれは実体に近付くために無限に概念を並べるだけで、実体ではあり得ないと言った。

次に先のラスキンの言葉から窺えるイマジネーションの重要な特質は ‘Imagination cannot but be serious’ ということである。イマジネーションがロマンティックなエモーションを創り出す働きであるとすれば、エモーションを生命とするロマンティシズムの詩歌はいつも ‘まじめ’ (serious) であることを意味し、楽しく笑い出すような詩は最善の詩ではありえないことになる。しかしロマンティシズムはなぜ詩歌に ‘まじめさ’ を要求するのか。それは彼等が美とか芸術を、その中に無限性の概念を導入した形而上学に立って考えるから、当然絶対的精神の形で自己を確認することが与えるあの ‘無限性、の感情を美とするようになるためである。

以上のようなことが大体ヒュームの観るロマンティシズムの特質である。それでは彼はクラシシズムはどうみているのであろうか。

先にも引用したように今後は ‘dry, hard, classical verse’ の時代になると彼は言う。‘dry, hard’ とは表現が ‘accurate, precise, definite description’ であることである。彼が表現に正確さを要求する所以は、直接的には従来の冗漫な表現の与える情趣をもはや世人の気分にならなくしたきびしい周囲の社会情勢によるのであるが、文学の面だけに限ってみれば、ロマンティシズムの表現がマンネリズム化し、空無化した詩想がなんらの生氣をも伝えなくなったためである。その夢幻化した表現を彼は accurate, precise で definite な表現で現実感へ引き戻そうと試みるのであるが、その論拠をベルグソンの形而上学に求めているようである。

表現が正確さを得るためには先ず用語の選択に正確を期さねばならない。言葉は経験の共通的な要素を概念化したものであるが、個人の個々の経験はその個人の独自の実質であって、到底普遍的概念表象に尽し得ない内容である。ベルグソンによれば人間の實在は ‘多樣的統一’ (‘l’unité mul-

tuple) であって、到底概念に分析出来ないものである。‘ただイメージは少なくともわれわれを具体的なるものの中に保ってくれるという長所をもっている。もちろんどんなイメージでも一つでは持続の直感の代わりをすることはできないけれども、しかし非常に違う種類の事物から採られた様々のイメージをたくさん持ってくるならば——それらのものの集中によって——意識をある一定の直感が把握されるまさしくその点に、向けることが出来るであろう、’⁸ と。ヒュームが詩歌に視覚表象を強調するのはこのためである。そしてこの視覚的イメージを創り出す機能がファンシー (fancy) であるとする。

文学用語としてのファンシーはイマジネーションと共に古い常套語ではあるが、その区別は必ずしも明確ではない。ヒュームも両者を色別するような説明的定義は何も与えていない。僅かに詩歌の本質をどこにおくかによって分かれる両者の相違をこのように表わしている：

Where you get this quality (the positive fundamental quality of verse) exhibited in the realm of the emotions you get imagination, and where you get this quality exhibited in the contemplation of finite things you get fancy.⁹

つまりエモーションを創り出すものがイマジネーションであり、現実的事象の冥想を主とすればファンシーになる、という謂である⁹。これに比べてイマジネーションは自然より格調高いエモーションを求めることから、主観の創り出す独特の世界を概念の精緻を尽した表出に頼り勝ちになる——そして散文はこの手段に基づく最も一般的表出方法である——という風に解釈しているようである。ところが彼の嫌うロマンティズムを形而上学的に理論づけたコッリッジも同じ問題をその *Biographia Literalia* の中に取り上げて、イマジネーションとファンシーのそれぞれの特色を可成り明確に色別して述べた後、最後にファンシーをこのように定義している：

Fancy, on the contrary, has no other counters to play with, but fixities and definites. The fancy is indeed no

other than a mode of memory emancipated from the order of time and space ; while it is blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will, which we express by the word Choice. But equally with the ordinary memory the Fancy must receive all its materials ready made from the law of association.¹⁰

これに拠れば、ファンシーの対象となるものは固定したもの、明確なものであり、連想によって引き出される経験的記憶の一つの様式に外ならないことを知る。つまりヒュームの the contemplation of finite things と大体同義であって、いずれも現実的、経験的ということが要素である。

このような立場に立って、ある固有の経験的真実を表象しようとするれば、ベルグソンの示唆するように、直感的に捉えられる瞬間的イメージを狙う外ない、イメージは少なくとも特定の瞬間のその実在の凡ゆる要素を包含しているから。その表象はしかし言語の伝達に頼る外ない。言語は本質的に普遍性、概念性、分析性をもっていて、対象を説明的表象に堕さしめ勝ちである。そのためには詩人は非常な緊張と精神の集中によって、極力言葉の概念化を排除して、実体的、非抽象的表象を選択しなければならない。その結果は当然視覚的言語表象を用いることになる。ヒュームはこのことを、

It (poetry) is not a counter language, but a visual concrete one. It is a compromise for a language of intuition which would hand over sensation bodily. It always endeavours to arrest you, and to make you continuously see a physical thing, to prevent you gliding through an abstract process.¹¹

と言っている。視覚表象とは例えば、‘A ship coursed the seas’ (A ship sailed……は概念的) のような表現であるという。エリオットはブルックの無気力の日常生活を、

I have measured out my life with coffee spoons

と表現した。芭蕉の、

石山の石より白し秋の風

なども視覚表象といえるのではあるまいか。このような表象を得るためには、ファンシーが先ず的確なイメージをつかんで、それを如実なメタファーに表象しなければならない。(Images in verse are not mere decoration, but the very essence of an intuitive language).¹²この正確なイメージを詩に描く態度は彼の現代的発見といってよく、その後のウィダム・ルイズの渦巻派の活動を促進し、エズラ・パウンドのイマヂズムの運動と軌を一にする(もっともパウンド自身はヒュームを否定しているが、詩から discursive の要素を払拭して極度に純化されたイメージの表象に限定しようとしたことは同質の狙いといえる。) エリオットが彼から直接の影響を受けたかは疑問である。勿論パウンドを通じて彼のことを識ってはいたようであるが、‘Speculation’の出版された1924年頃までにはエリオットの初期の詩はほとんど構想が成っていたはずであるから。しかし前節の美術論の冒頭に引用した彼の章句の、理性に基づいて感情を抑制した正確な表象を期待する態度は正にヒュームと同一といえる。彼がダンテの明確で視覚的なイメージを創造する力を強調していること¹³、彼が注意深く観察した個々の事象を具体的に表出することの重要さを繰り返し主張していることを指摘した後に、マシーセン教授はこう結論している：

He (Eliot) is therein close to Hulme's conviction that 'the great aim is accurate, precise, and definite description', close to Ezra Pound's preoccupation in finding the exact fresh word, related also to the sharp visual discoveries of modern painting from Cézanne to Picasso.¹⁴

芸術に対するこの新しい態度の発見は、このようにその後の西欧の芸術動向に方向を示唆したことは否定出来ない。

しかしここに彼の美学の成立には一つの大きな問題が残されている。ロマンティシズムの文学においては、美は感情移入によって対象に投影された自己を享受する悦びのエモーションであった。ヒュームのネオクラシズムでは美はどこに見出されるのであろうか。

ヒュームに従えば、それは：

You could define art, then, as a passionate desire for accuracy, and the essentially aesthetic emotion as the excitement which is generated by direct communication. The excitement of art comes from this rare and unique communication.¹⁵

またこのようにも言っている：

The essential element in the pleasure given us by a work of art lies in the feeling given us by this rare accomplishment of direct communication.¹⁶

これによると詩人が把捉したものを直接的に、精確に伝えようとする熱情と相俟って斬新なユニークな手法で伝達されることに伴う感情が美的感興と考えられているようである。そしてこの成果を得るためには、詩人は対象に異常な興味、換言すれば、

a great zest in its contemplation which carries on the contemplator to accurate description.¹⁷

をもたねばならない。この興味が詩歌を散文より高める要素である、という：

It must be an intense zest which heightens a thing out of the level of prose.¹⁸

‘zest’ という言葉は口語的にいえば ‘piquancy’（ピリッとした味）ということで、瞬間的な痛烈な感覚を意味するもので、持続的でない特質をもっている。詩人が伝達するものは、ロマンティシズムの場合は通常詩人が内にもっているもの——それは単なる個人的なものではなく、普遍性をもったものであるが——をイマジネーションの働きによって外物に投影して形象するのであるが、ヒュームの場合はこの伝達するものを冥想することは ‘a detached interest’ でなければならない：

The object of aesthetic contemplation is something framed apart by itself and regarded without memory or expectation,

simply as being itself, as end not means, as individual not universal.¹⁹

即ちそれは詩人個人のパーソナルな要素は一切排除したものということになる、つまり詩人は鏡のように澄み切った感受性の上に映像するものを寸分違わず写しとることである。しかし問題は、なぜ詩人が記憶も連想も遮断する程の意識の純化を必要とするか、また一体‘ピリッとした痛烈な興味’は何によって起こされるのかということである。そしてどうやらここにこそヒューム美学の特質があるようである。

やはりそれはベルグソン哲学に立つ美学である。拙論‘T. E. ヒュームの形而上学’に述べたベルグソン哲学の要点をここに列挙すれば、

1. 生命の實在は多樣的であって同時に統一的であり、その中の各要素は彼我互いに浸透し合っていて、しかも瞬時も留まることなく持続している存在であって、知性の分析によっては解明出来ない實在である。
2. この實在の意識は行動本能をもっていて、しかもその行動は目的的であって、自己の行動に便宜な知覚のみを経験の中から選択して他を捨て去る、——これが意識の概念志向である。
3. ただ直感によって対象と合一することによってのみ實在を識ることが出来る。實在を離れて客観化しようとするればもはやそれは虚偽に陥るが、僅かに瞬間的イメヅのみが刹那の實在を伝えることが出来る。

(ベルグソンは直感をこのように定義している：

L'intuition=La sympathie (intellectuelle) par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un object pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable.

直感——それによって事物の内部に赴き、そのもののユニークなもの、従って表象不可能なもの、と一体化する知的共感。)²⁰

ここで個人的経験に触れることを赦されるならば、私はかつて夏の終わり近く少年時代に遊んだ海浜に立ったことがある。その時未だ夏の陽差しながら砂浜を渡ってくる秋の近さを感じさせる風の匂いにフト具体的で生

々しいある過去の実感が意識をかすめるのを覚えた、と同時にかすかなエモーションに動かされるのを感じた。感覚は瞬間的にかなりヴィヴィッドであったが忽ちに消え去って戻って来ない。それが何の記憶に伴う感覚であったのかは杳として浮かばない。つまりこの場合は知性の記憶は失われているのに、知覚の記憶だけが何か同一の感覚の契機で蘇ったのだろうが、知覚であるだけに実に生々しく、瞬間的であるだけにきつい刺激であったことを覚えている。それが知性の記憶も伴い、従って心像として稲妻の瞬間に照らし出され、しかも普遍的な真理に通じるものであれば芸術表象になるのであろう。

ヒュームに戻って、通常われわれは概念表象された世界の中で意志的行動を押し進めているが、その奥に絶えず動いている実在には気付いていない。芸術家は実在と合一することによってその瞬間の実相を——生命の実在は瞬時も同一ではない——写真のようにメタファーに映しとることが任務である。ヒュームが詩歌に視覚的であって、しかも ‘accurate, precise and definite’ な描写を要求する所以もここにある。ヒュームはなんら具体例を示していないが、以上の所説に徴して彼の趣旨に適合すると思われる一例を挙げてみると：

Whirl up, sea——
 Whirl your pointed pines,
 Splash your great pines
 On our rocks,
 Hurl your green over us——
 Cover us with your pools of fir.²¹

海よ、うねろ——
 お前こそ尖った松をうねらせろ、
 おれのいわおに生えた
 太いやつはびしょぬれにしる、
 お前の緑をぶっかぶせろ、
 松かさのかたまりで掩え。）

これはイマヂズムの特徴的な詩の一つで、ヒュームの主張を凡て具象し

ているように思う。情景を連想して述べようとする、凡て気の抜けたものになるような瞬間的経験に凝縮された純一なイメージをここに観ることが出来る。詩体は海と松林とのやりとりの息遣いになっていて、詩人はどこにも顔を出していない。ここでは形と色と音——音は言葉に表わされてはいないが、イメージに同時的に介入してくる——のせめぎ合いの直接の経験以外には二次的な言葉は何もない。

このような詩歌が与える感興はどんな種類のものであるだろうか。詩がこの態度であれば日常身の凡ゆる事象の奥に実在は見出せるはずであるから、ロマンティズムのように必ずしも高遠な材料を求める必要もなく、ヒュームのいう通り ‘beauty may be in small, dry things’²² であろう。従ってそれはイマジネーションの創り出す深遠なエモーションとは対蹠的に、もっと端的で軽快なものになるのではないか。ヒュームは、

The particular verse we are going to get will be cheerful, dry and sophisticated.

The emotion conveyed by an art in this case, then is the exhilaration produced by the direct and unusual communication of this fresh impression.²³

と言っている。また別のところでは ‘amusing’ とさえ言っている。‘exhilaration’ という情感は緊張の後のホッとした開放感と晴々とした快感情の混り合った種類のものであろう。

You could define………… the essentially aesthetic emotion as the excitement which is generated by direct communication.²⁴

いずれにしても、それはわれわれが誰でも経験し得る‘欣喜雀躍’する種類の興奮感情の日常経験である。ヒュームはこの特殊の直感的イメージを表わす修飾語は当然フレッシュなものでなくてはならない、という。しかしフレッシュな言葉も時間が経てば実感が薄れ、次第に抽象化し概念化する。この詩が要求する言葉は‘unexpected’の感を与える性質のものである、と。‘unexpected’とは事の以外に伴う瞬間の驚きの感情である。ヒ

ュームはここでもなんらの具体例を示していないが、譬えば次のような場合を指すのであろうかと想像する。

A bracelet of bright hair about the bone.

(Donne : The Relique)

(骨に絡まる金髪の腕輪)

Those are pearls that were his eyes ;

(Shakespeare ; The Tempest)

(その眼はいまは真珠)

April is the cruellest month, breeding

Lilacks out of the dead land,………

(T. S. Eliot : The Waste Land)

(四月は残酷な月である,

ライラックは死地から芽を吹き………)

これは今日形而上詩の特徴的手法の‘コンシート’として一般に知られているものであるが、一見、極端に異質と見える二つの表象を並列して、意外にそれらが‘objective co-relation’をもっていることで読者を愕かす手法の表象である。しかし形而上詩の場合は、雑な比喩を用いれば、極端な対蹠的正反借定をジンテーゼにおいての発見の愕きの形で自己の思想を伝えるものと言えらると思うが、ヒュームの場合は日常経験世界の概念表象とイメージ表象の対照を通じて実在を発見することの驚きといえるであろう。このような驚きの興奮感情の美的価値については、しかし、未だ批判を要するところがあるように思われる。とにかく一応ここにヒューム美学の態度をロマンティズムと対照的に表示してみると：

美意識	{	ロマンティズム——感情移入——イマジネーション——深遠なエモーション
		(思弁哲学——分析——概念的、説明的表現)
		ネオ クラシシズム——抽象衝動——ファンシー——愕きの興奮的感興
		(直感——イメージ——瞬間的実在表現)

のように並記することが出来る。以下この表に基づいて両者の特質をいささか比較的に検討してみたい。

ヒュームは詩歌がエモーションを主たる要素と考えれば、その創作はイマヂネーションに拠ることになり、観察思考 (contemplation) を主とすれば、その詩作はファンシーに基づくことになる、として両者の創作態度の相違を区別している。イマヂネーションとファンシーの語義については、O. E. D. は最近殊に詩歌や文学の用語としては一般に区別されて用いられる、として：

Fancy——being used to express aptitude for invention of illustrative or decorative imagery.

Imagination——is the power of giving to ideal creations the inner consistency of realities. Often personified.

と説明している。ここから推察されることは、両者とも表現を具象化する手段であることは共通しているようだが、ファンシーはその対象が外在的であるのに対して、イマヂネーションは内在的であることの相違が感取される。不思議にヒューム自身はこれらの語義の相違についてはまともって触れていない。ところが幸いに先に触れたことのあるコッルリッチはこの点にかなり突っ込んだ考究をしている。面白いことは、コッルリッチがこれらを二種の精神病疾の特質に擬えて、イマヂネーションを‘マニア’ (mania) とすれば、ファンシーは譫忘症 (delirium) だといっていることである。²⁵ ‘マニア’の症状は精神の働きが前後の論理的脈絡なしに、ただ観念が連合するままに内容を吐露する症状であるのに対して、譫忘症は精神が固定観念に憑かれていて、万事をこの観念に関係づけて解釈する、従ってその表現自体は辻褄が合っている。実際問題としては、イマヂネーションは心像を強烈な熱情の坩堝の中に熔かし込んで、新しい別の型に鋳直してしまうが、ファンシーはいろいろな心像を寄せ集め、重ね合わせる、個々の心像は原型のままで残る。コッルリッチはオトウェイの、

Lutes, laurels, seas of milk, and ships of amber²⁶

(琴、月桂樹、ミルクの海と琥珀の船)

のような句は delirium 的で、従って fanciful であるが、シェクスピアの、

What! have his daughters brought him to this pass?

(何事ぞ! 娘達が父をこん目に遭わしたと?)

は mania 的で, imaginative であるといっているが, 説明は何も加えていない。おそらく前者は‘豊かさ’の表象であろうが, 個々のイメージは一つのムードに溶け合うことなく, それぞれが贅沢な連想を伴いながらも個々に独立していることが fanciful とする所以であろう。これに対しシェクスピアの例は, 娘達が父親をこの無惨さにまで陥れたことが, 悪魔の魅いる幻想のムードに一つに溶け合っているところで imaginative といえるのであろう。コッルリッチのイマジネーション論に関しては拙論はベイジル ウィリー教授に負うところが多いが, ここに教授の示唆によれば, コッルリッチはバイオグラフィア リテラリアの第13章に引用した ‘Venus and Adonis’ からの

Look! how a bright star shooteth from the sky,

So glides he in the night from Venus' eye.²⁷

(見よ! 流星が空を射るように, ヴィーナスの視界を逃れ闇にすべり入るのを)

の詩句に対し, その‘シェクスピア講義’の論攻において次のように述べている:

How many images and feelings are here brought together without effort and without discord —the beauty of Adonis —the rapidity of his flight—the yearning yet helplessness of the enamoured gazer—and a shadowy ideal character thrown over the whole.²⁸

このコッルリッチ評釈の通り, この詩行においては, 急ぎ立ち去るアドーニスを慕うヴィーナスの哀感を自己の中に実感する作者の情感に流星のイメージは自然に調和しているといえる。このようなイメージの用い方をコッルリッチは imaginative と呼んでいる。

なおファンシーの例としては先程のコッルリッチが引用したオトウェイの詩行よりは, ウィリー教授がミルトンから引用しているものの方がファ

ンシーの特徴を窺うのに一層好都合と思われるので、ここに参照すれば：

So, when the Sun in bed,
Curtain'd with cloudy red,
Pillows his chin upon an Orient wave.

(Milton : Ode, On the Morning of Christ's Nativity)²⁹

(時しも、太陽は朝の臥所^{ふしど}に、帷は雲の斑^{とばり}にそまり、
東洋の海面^{うなも}を枕に頤をおこす。)

これらの詩行において、‘the Sun……upon an Orient wave’ と ‘Pillows his chin’ とは水平線上に顔をのぞける日の出の情景と人の朝の寝醒めの様が連想的ではあるが、このメタファーは詩の描こうとする情趣に溶け合わず、どこかわざとらしさが感じられはすまいか。このようなイメージをコウルリッチはファンシーとする。

コウルリッチはバイオグラフィア リテラリアの第13章の最後で、イマヂネーションとファンシーをそれぞれ次のように定義づけている：

Imagination — It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate ; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and unify. It is essentially vital, even as all objects as objects are essentially fixed and dead.

Fancy——has no other counters to play with, but fixties and definites. The fancy is indeed no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space; while it is blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will, which we express by the word Choice. But equally with the ordinary memory the Fancy must receive all its materials ready made from the law of association.³⁰ (下線は筆者)

即ちイマヂネーションは詩人が知覚したものをいったん解体 (dissolve) して統一 (unity) ——コウルリッチの unity の意味はその詩境のリアリティー即ち真理を謂う——に調整するように再構成する働きである、先程

の 'Venus and Adonis' の詩句が示すように全体が哀感の一つのトーンに統一されてリアルな情感を醸成している如くに。これに対しファンシーが描くものは経験的事実 (fixties and definites) であり, その素材は ready made である。詩人の創意は僅かに詩の構成において素材の選択に関与するだけである。ヒュームが, ロマンティシズムが詩歌に無限感 (the Infinite) を導入して奥深いエモーションを与えることを意図するのを戒めたのも, イマヂネーションに内在するこのような創造過程に由来するのであろう。ヒュームはこれが詩人に独りよがりな, 勝手な空想を恣にさせ空疎な内容を生んだ原因と考えたらしく, またロマンティシズムの晩年にはそのような実状に堕したことも否めないが, コウルリッジのいう知覚経験の dissolution とか dissipation とはそのような性質のものであったのだろうか。

He (the poet) diffuses a tone and spirit of unity, that blends, and (as it were) fuses, each into each, by that sympathetic and magical power, to which I would exclusively appropriate the name of Imagination.³¹

つまりコウルリッジのいう dissolution の働きとはイマヂネーションという綜合力によって, 個々の詩的表象を混ぜ合わせ, 溶かし合せて, 統一された実在感に仕上げる作用ということになる。そしてこの fusing の原理は, 彼がイマヂネーションを the primary と the secondary に段階づけ, 第二段階のイマヂネーションが第一段階の原理に基づいて fusing の創造をすることになる。その第一段階のイマヂネーションとは,

The primary Imagination I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM.³²

prime Agent of all human Perception' である限り, 詩人は自己の気ままな空想を弄ぶ訳にゆかない, それは洗練された知性か精確な直感に基づいた超個人的な洞察力でなくてはならぬ。また 'the eternal act of

creation in the infinite I AM' とは芸術家の超越的創造の働きを意味するものと思われ、芸術の形而上性の意義であろう。このような創造は知性による経験の分析や総合から得られるものではなく、天才による超越的把捉に俟つ外ないものであろう。ヒュームもベルグソンに倣って、実在が統一的多様性であって、それは知性の働きによっては相対的にしか把捉されないが、直感だけが 'intensive manifold' —— コッルリッジの謂う unity —— としての実在を知ることが出来る、それは絶対的には表象することが出来ないが、ただイメッジの瞬間の実在を表象することが出来る、そしてこれが新しい芸術の任務であるとした。コッルリッジのイマヂネーションは：

This power (Imagination).....reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities : of sameness, with difference ; of the general with the concrete ;³³

のごとく統一的多様を実在の姿で把捉しようとする。ウィリー教授は彼のイマヂネーションをこう説明している：

Imagination (or Reason) whose special function it is to see parts as a whole, and the whole in the parts.³⁴

ここまで両者の説を辿ってくると、コッリッジもヒュームも詩歌が写そうとする 'truth' の本質の考え方はほとんど同一であることを知る。ただヒュームのファンシーは対象を Contemplate する基礎を、

The object of aesthetic contemplation is something framed apart by itself and regarded without memory or expectation, simply as being itself, as end not means, as individual not universal.³⁵

のような厳密で impersonal な知性に置いているのに対して、コッルリッジのイマヂネーションは詩人の 'the infinite I AM' を基礎とするこの相違に気付く。コッルリッジのいう 'the infinite I AM' とは、換言すれば '生命に関する叡知' というような真理をいう。コッルリッジが

文学創造にイマジネーションを、宗教、倫理に理性 (reason) を唱道したのは、教授によれば、十八世紀の機械的唯物論に対する彼の 'life—and—struggle' であった、と。従って彼のイマジネーションとファンシーの判別は、宗教、倫理観における Reason と Understanding の区別に相当するもので、イマジネーションと悟性は彼の中では一つの理念であった。時代に対するそのような観想に基づく彼の悟性とは従って特別なニュアンスをもっていた。ここに教授の示唆に従って、Reason—(Imagination) と Understanding (—従って Fancy の機能と考えられる、) の特質を対照的に標記してみると：

	Reason (Imagination)	Understanding (Fancy)
1	the organ of the supersensuous	the faculty by which we generalize and arrange the phenomena of perception
2	the knowledge of the laws of the whole considered as one	the science of the phenomena
3	the source and substance of truths above sense	the faculty by which judges according to sense

このように両者を比較対照してみると、やはりイマジネーションとファンシーは認識態度の相違に由来することに気付く。そして面白いことには教授の次のような言葉が示唆するものは：

It begins to err when it encroaches on the spheres where Reason alone is valid, that is, when it pretends to erect its limited theories into absolute laws, mistaking a technique of experiment or a method of classification for an exhaustive account of reality.³⁶

これこそ正にロマンティズムが認識のカテゴリーの限界を冒した誤謬をヒュームが戒告したことと軌を一にしている。われわれは理論の適否を超えて、ここに十八世紀以降の精神史のペンドラム的転換を実感する思いである。

最後に一つの問題が残る。ヒュームは言葉が必然的に内包する普遍的な意味は概念の記号に過ぎないもので、個々の実際経験のリアリティーを伝えることは不可能であるとして、詩人は精神の極度の集中によって対象の ‘a rare and direct communication’ を得ること、そしてその表象は視覚的で具象的であること——これを intuitive language と呼んだ——を強調した。

ヒュームがあらゆる芸術経験を写真のように精確な視覚表象だけに映しとろうとしたことは、イマヂストの詩の例によくうかがえる。そこでは個人は詩人も読者もみな voyant の立場で表象の陰にかくれている。私は日本の自由詩型の新体俳句の一つを思いだす。

月夜の海に片側街は氷柱
かたがわまち つらら

これはどこか北国の港町の冬の夜の叙景であろうが、イマヂズムの詩と全く同様に純一な視覚表象に貫かれている。ヒュームはファンシーによる詩の与える情感は unexpectedness, excitement, exhilaration 等であるといった。この新体俳句もその与える鋭い、刺すような瞬間的感興はすべて sensuous である。感興が単に感官的物理的反応であって、パーソナルなものとなんら連関することのない場合、畢竟それは感官の刺激に終わって、直きに薄れてゆく質のものではあるまいか。

五月雨を集めて早し最上川

一見 impersonal な叙景で、イマヂズムのようなイメヂのきらびやかさはないが、‘集めて早し’と感受する詩人は自然の驚異に抱たれる人間の共感であって、ここからえられる興趣も sensuous なものを超えて流れる情動が感じられる。エリオットが表象をロマンティストの習慣であった誇張した意匠から、accurate で precise なイメヂへ志向したことはヒュームと同様である。しかし彼が精確なイメヂに表象しようとしたものは思想の形象であって、ヒュームのように知覚だけのものではなかった。

カーモード氏³⁷も指摘していることだが、新しい詩歌の態度が言葉の概念化を避けるために象徴的表象を志向することは肯けるが、全ての芸術表

象を視覚的にだけ限定することには問題があるのではなかろうか。

I の 註

1. The Achievement of T.S. Eliot : by F.O. Matthiessen, p.91
2. ヴォリンゲル「抽象と感情移入」：草薙正夫訳，岩波文庫，頁18～19
3. ibid. p.31
4. op. cit. p.24-5
5. op. cit. p.26
6. op. cit. p.35
7. op. cit. p.27

II の 註

1. T.S. Eliot : Romanticism and Classicism ; Penguin b'k. p.31
2. T.E. Hulme : Speculation. p.22
3. op. cit. p.118
4. R. Williams : Culture and Society 1780-1950, Peguin b'k. p.193
5. op. cit. p.135
6. ibid. p.127
7. ibid. p.128-9
8. 淡野安太郎：ベルグソン，勁草書房，p.56
9. op. cit. p.134
10. Biographia Literaria, ed. by J. Shawcross, Oxford U.P. chap. xiii.
p.202
11. op. cit. p.134
12. ibid. p.135
13. T.S. Eliot : Selected Essay, 'Dante', Faber and Faber. p.243
14. op. cit. p.57
15. op. cit. p.163
16. ibid. p.168
17. ibid. p.136
18. ibid. p.136
19. ibid.
20. op. cit. p.47
21. The New Poetic ed. by C.K. Stead, Pelican b'k p.102
22. op. cit. p.131
23. ibid. p.137
24. ibid. p.162

25. op. cit. chap. IV, p.62
26. ibid. p.62
27. ibid. chap. xv, vol. II, p.18
28. Basil Willey : Nineteenth Century Studies, Chatto & Widus, p.18
29. ibid. p.17
30. op. cit. vol. I. p.202
31. ibid. vol. II, p.12
32. ibid. vol. I, p.202
33. ibid. vol. II, p.12
34. op. cit. p.20
35. op. cit. p.136
36. op. cit. p.29
37. F. Kermode : Romantic Image, Routledge, p.127